

находящимися в процессе освоения, наглядно представляет наметившуюся в современном российском обществе тенденцию к предпочтению в публичных текстах лексическим единицам родного языка единиц чужого языка.

#### **Литература:**

- 1.Гридина Т. А. Языковая игра: стереотип и творчество. Екатеринбург, 1996
- 2.Попова Т. В. Толерантность русского словообразования (на материале новообразований конца XX века)//Философские и лингвокультурологические проблемы толерантности. Коллективная монография /Отв. ред. М. Б. Хомяков и Н. А. Купина, - Екатеринбург, 2003
- 3.Попова Т. В., Рацибурская Л. В., Гутунава Д. В. Неология и неография современного русского языка. М., 2004
- 4.Современный русский язык: Теория. Анализ языковых единиц / составители: Е. И. Диброва, Л. Л. Касаткин, Н. А. Николина, И. Ш. Щеболева; Под. ред. Е. И. Дибровой. М., 2001
- 5.Янко-Триницкая Н. А. Словообразование в современном русском языке. М., 2001
6. Большой толковый словарь/Отв. ред. С. А. Кузнецов / Спб., 2001
7. Словарь иностранных слов и выражений/ автор-составитель Е. С. Зенович/ - М., 2002

*Назарова Ю.С.*

*Научный руководитель:*

*доктор филологических наук,*

*профессор В.В. Эйдинова*

*УрГУ, Екатеринбург*

#### **«КОНЦЕРТНЫЙ» СТИЛЬ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА («РАЗГОВОР О ДАНТЕ»)**

Личность Осипа Мандельштама - поэта, филолога, философа русской литературы XX века - до сих пор является загадкой для отечественного литературоведения. Мандельштам не только бесконечно многообразен, но, более того, - трудно «уловим» исследовательской мыслью. Не случайно многие авторы предпочитают анализировать лишь отдельные стороны его художественного мира, не пытаясь выявить сам принцип его организации. Существенная причина этого заключается в специфике самого художественного слова автора, которое, являясь – одновременно – и предельно «закрытым», и явственно «открытым» для интерпретации, постоянно колеблется и пребывает в напряжении между «началом смысла и «темнотами» [1:189-190]. Максимальную выраженность эти качества авторского слова обретают в «Разговоре о Данте» - прозаическом тексте, ставшем итоговым для поэта; тексте, в котором мандельштамовское художественное сознание и художественная система открывают себя через слово о другом великом художнике – Данте Алигьери; тексте разноплановом, совмещающем в себе философско-эстетические и теоретико-литературные воззрения Мандельштама.

Обратимся к трем работам Мандельштама, которые предшествовали созданию «Разговора о Данте» и

были объединены размышлениями поэта о природе слова («Утро акмеизма», 1919; «Слово и культура», 1921; «О природе слова», 1922), и акцентируем внимание на том, что автор мыслит и говорит о слове философски-образно, что делает невозможным однозначное толкование природы художественного слова «по Мандельштаму», однако – позволяет наметить его контуры: «...Эта реальность в поэзии – слово как таковое... Таким образом, если смысл считать содержанием, все остальное, что есть в слове, приходится считать простым механическим привеском, только затрудняющим простую передачу мысли. Медленно рождалось «слово как таковое». Постепенно, один за другим, все элементы слова *втягивались в понятие формы* (здесь и далее курсив наш – Ю.Н.), только сознательный смысл, Логос, до сих пор ошибочно и произвольно почитается содержанием. От этого ненужного почета Логос только проигрывает. *Логос* требует только *равноправия* с другими элементами слова...» [5:382] (1919).

И еще: «...В жизни слова наступила героическая эра. Слово – плоть и хлеб. Оно разделяет участь хлеба и плоти: страдание... Разве вещь хозяин слова? Слово – Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно *выбирает*, как бы для жилья, ту или иную вещь, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но забытого тела...» [3:389] (1921).

И далее: «...Слово в эллинистическом понимании есть *плоть деятельная*, разрешающаяся в событие...

По существу нет никакой разницы между словом и образом... Самое удобное и правильное – рассматривать *слово как образ*, то есть словесное представление... Словесное представление – сложный комплекс явлений, связь, «система»...» [2:395-402] (1922)

И наконец – итог авторских размышлений о слове: «...Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку...» [4:223] (1933).

Обобщая все сказанное, назовем основные свойства художественного слова, выделенные Мандельштамом. Во-первых, это видение Логоса (или содержания слова) *абсолютно равноправным* с другими составляющими его элементами.

Во-вторых, слово не есть некая отвлеченность, но – «плоть» и «хлеб» создаваемого автором текста, а именно – оно есть то «нечто», что включается автором в парадигму «люди – государство – время» и, следовательно, то, что должно, страдая, противостоять грузу времени.

В-третьих, слово не статично, оно *живет и разрешается в событие*, это «вещество» *разумное и дышащее*, а значит, имеющее свои, независимые от человека законы существования.

И наконец, слово – это образ, то есть комплексное, сложное явление, «пучок» смыслов, и именно поэтому оно непредсказуемо.

Очертив контуры эстетических представлений Мандельштама о специфической сущности слова, с которыми он подходит к созданию «Разговора о Данте» (1933), мы, следуя за автором, определяем жанр названного труда именно как «разговор», т.е. как речь, свободно обращенную не только к читателю, но и к предмету разговора – к Данте, а также – как слово автора, направленное к самому себе. Говоря о предмете «Разговора...», заметим, вслед за А. Илюшиным, что обращение Мандельштама к Данте закономерно: в первую очередь, в силу внутренней близости и интересу к

Данте – художнику и человеку, а также – в силу сопротивления автора той скульптурной и лишенной человеческих черт неподвижности дантовского образа, которая сформировалась в культурной европейской традиции. Подобная статичность устойчивой литературной маски дантовской фигуры, естественно, мешает читателю обратиться к «Божественной комедии» как к современному произведению, которое, как ощущает его Мандельштам, *живет и образуется* на его глазах.

Априорно (опираясь на множественность мандельштамовской «аудитории», объединяющей Данте, читателя и создателя «дантовского» текста) стиль автора в «Разговоре о Данте» мы определяем как *концертный* и позволяем себе считать это восприятие (и определение) стиля художника органичным для этого позднего его произведения. Названная музыкальная параллель «подсказана» нам самим автором, чьи музыкальные ассоциации достаточно часто входят в текст. Вот одна из этих параллелей: «...мы вводим готику в *отношения слов*, - пишет он, - подобно тому как Себастьян Бах *утвердил ее в музыке*...Как убедительна музыка Баха! Какая мощь доказательства!...»[5:381-386] (1919).

Рассмотрим словесную «клавиатуру» (иными словами - организацию) мандельштамовского текста. Клавиатура здесь – это словесная *система*, находящаяся в постоянном изменении. «Упомянутую клавиатуру» Данте О.Мандельштам противопоставляет эрудиции, а «Inferno» называет «клавишной прогулкой по всему кругозору античности», поясняя далее:

« ...Я хочу сказать, что композиция складывается не в результате накопления частных, а вследствие того, что одна за другой деталь отрывается от вещи, уходит от нее, выпархивает, отщепляется от системы...Таким образом, вещь возникает как целокупность в результате единого музыкального порыва, которым она пронизана. Ни на одну минуту она *не остается похожей на себя самое*...»[4:218]. Слово в этой *клавиатуре* живет по особым законам динамической направленности, реализующейся в образно-метафорической системе текста, который, сближая целый ряд качеств поэтической речи («ковровой ткани»), часто создает такой сложный и многоохватный образ, что его «ядро» как бы плавится и почти исчезает во множестве своих признаков – сохраняя в нас ощущение бесконечно меняющегося явления. Такой образ-метаморфозу мы называем метафорической системой. Уточним сказанное: поэтическая речь в ее системно-образном мандельштамовском претворении предстает «ковровой тканью, имеющей множество текстильных основ, отличающихся друг от друга только в исполнительской окраске, только в партитуре постоянно изменяющегося приказа орудийной сигнализации.

Она прочнейший ковер, сотканный из влаги, - ковер, в котором струи Ганга, взятые как текстильная тема, не смешиваются с пробами Нила или Евфрата, но пребывают разноцветны – в жгутах, фигурах, орнаментах...».

Нам важна не столько теоретическая установка Мандельштама, сколько способ воплощения его мысли. Метафора «поэтическая речь как ковровая ткань», перемежаясь с концертной метафорой «поэтическая речь как партитура», продолжается образами рек, что порождает следующую (может быть, менее явную) метафору «поэтическая речь как река» (т.е. как движение!). Три совершенно особых образа поэтической речи возникают в сознании читателя, причудливо сплетаясь, как текстильные основы ковровой ткани, как струи в речном течении и как партии в многоголосном

музыкальном произведении. Создается ощущение того, что поэтическая речь – это и ковровая ткань, и река, и концерт – *одновременно*. Многогранные мандельштамовские образы демонстрируют разнотонный облик всех граней «Разговора...».

«Разнотонность» этого «текста-исполнения» возникает благодаря тому, что крупные, семантически основополагающие, метафоры (именования дантовской поэмы: «древо», «работа пчел», «монумент», «гипнотический сеанс», «оркестр»), пронизывающие «Разговор о Данте», распадаются на метафоры частные, оставляя повсюду свои словесные знаки, причем эти малые лексические компоненты постоянно взаимодействуют и вновь собираются в единое целое – благодаря работе *автора-дирижера*, творящего своеобразные «метафорические волны», образующие текст. Думается, что именно в этих организующих «жестах» дирижера (организатора текста) и заключается та «омолаживающая сила метафоры», о которой говорит Мандельштам. Подчеркнем также и то, что именно метафорическая мандельштамовская речь оказывается способной создать тот самый *разговор*, который он – одновременно – обращает и к Данте, и к читателю, и к собственному, творящему «я».

Как видим, словесная «клавиатура» «Разговора о Данте» основывается на «разнотонящей», метафорически оркестрованной поэтике, в которой неожиданно «собираются» параллельные и контрастные мандельштамовские словесные голоса. Рассматривая специфику формально-семантической организации текста Мандельштама, мы замечаем, что реализуется она в его структурно-орудийной «дуальности», «двойной» авторской интенции, в которой мы различаем смысловое «мерцание» и смысловую подвижность. Обозначим фрагменты, в которых автор раскрывает «колебательное» свойство характерного для «Разговора...» стиля и смысла, возводя его в закон организации поэтической речи, рассредоточенный и в тексте Данте, и в его собственном тексте: «...Вообразите нечто понятное, схваченное, *вырванное из мрака*, на языке, добровольно и охотно *забытом* тотчас после того, как совершился проясняющий акт понимания-исполнения...»[4:215]. И далее: «...Смысловые *волны-сигналы* исчезают, исполнив свою работу: чем они *сильнее*, тем *уступчивее*, тем менее склонны задерживаться...»[4:215]. И еще: «...Поэтическая речь создает свои орудия на ходу и на ходу же их уничтожает...»[4:246]. Итак, художественная речь, как утверждает Мандельштам, отличается от иной («автоматической») речи не только динамически-линейным ее развертыванием, но – развертыванием более сложным, осуществляющимся как движение разнонаправленное. И в том, и в другом динамическом потоке (и дантовом, и мандельштамовском) складывается, как мы видим, текст «Разговора...». Именно в этом «колебательном» стилевом проявлении он открывается мощно динамически, звучит повышенно сложно и многопланово. Создается (самой стилевой дантовско-мандельштамовской формой) внутренне неоднородная, сверхподвижная концертная семантика – не *установившаяся*, но *всегда становящаяся*. Важным способом ее текстуального порождения является, во-первых, интертекстуальность («...*Цитата* не есть выписка. Цитата есть *цикада*. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает...»[4:218]). Во-вторых, в «Разговоре о Данте» Мандельштам вводит другое, существенное и для его творческой индивидуальности, и для формирования поэтического текста как такового,

понятие – *обращаемости или обратимости* художественного слова, - которое как раз подтверждает нашу мысль о концертной природе создаваемого им текста. «...Развитие образа, - читаем у него, - только условно может быть названо развитием. И в самом деле, представьте себе самолет, - отвлекаясь от технической невозможности, - который на полном ходу *конструирует и спускает другую машину*. Эта летательная машина так же точно, будучи поглощена собственным ходом, все же *успевает собрать и выпустить еще третью...сборка и спуск* этих выбрасываемых во время полета технически немыслимых новых машин является *не добавочной и посторонней функцией летящего аэроплана*, но составляет *необходимейшую принадлежность и часть самого полета* и обуславливает его возможность и безопасность в не меньшей степени, чем исправность руля или бесперебойность мотора. Разумеется,- продолжает Мандельштам, - только с большой натяжкой можно назвать развитием эту серию снарядов, конструирующихся на ходу и выпархивающих один из другого во имя сохранения цельности самого движения...»[4:230]. Под *обратимостью* здесь, вероятно, понимается активно подвижный и деятельный характер художественного творчества, который складывается как цепь движений, «встроенных» одно в другое и последовательно выбрасываемых из общего творческого «порыва». В результате возникает цепь формо - и смыслопорождений, во многом основанная на ассоциативных связях. Важно заметить, что принципиальным для Мандельштама является понятие «подготовки» творимого текста, являющейся знаком его непрерывного становления. Утверждая что-либо, автор тут же отвергает собственное утверждение, и смысл его ускользает от нас, мерцает и как бы только *подготавливается* (что графически воплощается в многочисленных тире):

«...Ведь убийца – *немножечко* анатом.

Ведь палач для средневековья – *чутьочку* научный работник.

Искусство казни и мастерство войны – *немножечко* преддверье к анатомическому театру...»[4:245]. Инструментом воплощения структурно-орудийной стилевой дуальности является именно язык метафоры, обеспечивающий постоянное мерцание и подвижность смысла дантовской прозы художника. Каждый из названных нами способов порождения структурно-орудийной дуальности «Разговора о Данте» (на некоторых из них мы остановились подробно, о других лишь упомянули) созидает «разнотональный», «разноголосый», «концертный» стиль автора.

Концерт, как известно, подразумевает гармоническое разноречие. Стилизовое «разноречие» «Разговора...» воплощается также и в его культурологическом «разноречии». Восхищаясь «упоминательной клавиатурой» Данте, Мандельштам демонстрирует свою, подобную «клавиатуру». В его тексте присутствует мир искусства - литература, музыка, живопись, скульптура и архитектура; звучат имена Ломоносова, Достоевского, Толстого, Гомера, Лукиана, Горация, Шекспира, Эредиа, Леконта де Лиля, Бодлера, Верлена, Рембо; Баха и Шопена; создаются обобщенные образы импрессионизма, «дюреровского скелета»; пишутся «скульптурные» и «архитектурные» параллели; входит в его «состав» и мир науки. Здесь слышатся «голоса» языкознания (основной сферы размышлений Мандельштама) и географии, кристаллографии и геологии, физики и химии, математики и медицины. Данная особенность мандельштамовского «Разговора...», как нам кажется,

является «эхом» сказанного Мандельштамом о Данте: «Все полезные сведения энциклопедического характера оказываются сообщенными...»[4:220].

Заканчивая анализ «Разговора о Данте», скажем о нашей сосредоточенности на тех свойствах поэтики Осипа Мандельштама, которые являют себя в крайней близости и родственности свойствам поэтики Данте. «Интерференция» двух художественных систем в «Разговоре о Данте» несомненна, и главной ее областью нам представляется область *структуры* каждого из сопоставляемых текстов. Структура мандельштамовского «Разговора...» предстает осуществленной и проговоренной самим автором (метафорический образ памятника из гранита, раскрывающего идею гранита), и суть ее выражается в многоэлементном, единовременно-исполненном концертном качестве.

Доминантную роль в словесном массиве «Разговора...» играет, как мы стремились показать, изящная до изощренности метафорика, предстающая бесспорным фактом «стилевой жизни» автора.

Обращенный к множественному восприятию, «концертный» стиль Мандельштама в его «Разговоре о Данте» выражает собой подлинно гуманистический пафос свободного и страстного говорения о человеке и его бесконечных творческих возможностях.

#### **Литература:**

- 1.Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама//Аверинцев С.С. Поэты. – М.,1996.
- 2.Мандельштам О.Э.О природе слова//Мандельштам О.Э. Сохрани мою речь.- М.,1994.
- 3.Мандельштам О.Э. Слово и культура//Мандельштам О.Э.Сохрани мою речь.– М.,1994.
- 4.Мандельштам О.Э.Разговор о Данте//Мандельштам О.Э.Сочинения в 2тт.Т.2. – М.,1990.
- 5.Мандельштам О.Э. Утро акмеизма//Мандельштам О.Э. Сохрани мою речь. – М.,1994.

*Наумова В. В.*

*Научный руководитель:*

*О. В. Зырянов*

*д. филол. н., профессор*

*УрГУ, Екатеринбург*

### **ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКОГО ДЕЙКСИСА И ПРОБЛЕМА СУБЪЕКТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО ЖАНРА («СУМЕРКИ» Е. А. БОРАТЫНСКОГО)**

Выход в свет последней книги стихов Е. А. Боратынского «Сумерки» вызвал у современников поэта совершенно неожиданные суждения: книга «произвела впечатление привидения, явившегося среди удивлённых и недоумевающих лиц, не умевших дать себе отчёта в том, какая это тень и чего она хочет...» [7, 96]. А между тем близкий друг поэта Иван Киреевский заметил: «Чтобы дослышать все оттенки лиры Баратынского, надобно иметь и тоньше слух, и больше внимания, нежели для других поэтов. Чем более читаем его,